

Precocità artistica

di G. A. Pordenone

Abbiamo cercato altrove (1), in un quadro invero assai rielaborato della pittura in Friuli nella seconda metà del '400, di chiarire i problemi riguardanti la formazione artistica del Pordenone, rincorrendo la sottilissima continuità figurativa che lega le sue opere di gioventù. Ricordavamo allora come primizie dell'artista undicenne due piacevoli affreschi del 1494, pubblicati recentemente come opere del

Bellunello (2), ma già prima da noi riferiti al Pordenone (3). « Si trovano a due passi da Pordenone in un capitello dedicato al SS. Corpo di Cristo (4) e raffigurano i SS. Liberale e Orsola (fig. 1) su di una parete, S. Gregorio (fig. 2) e l'Adorazione della Croce sull'altra. Subito si ha l'impressione di un lavoro attento e curato nei minimi particolari:



1. - G. A. Pordenone: SS. LIBERALE E ORSOLA - Vallenoncello: Oratorio del SS. Corpo di Cristo. (fot. Antonini)



2. - G. A. Pordenone: S. GREGORIO - Vallenoncello: Oratorio del SS. Corpo di Cristo. (fot. Antonini)

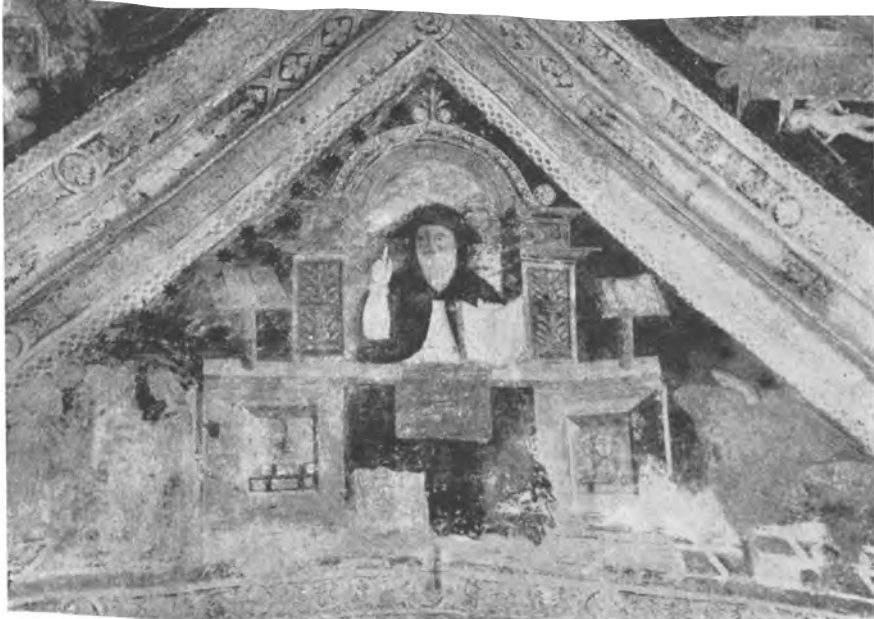
dall'incorniciatura delle nicchie alle mattonelle del pavimento, dall'attenta scelta dei colori al tipo dei costumi; v'è infine una ricercata eleganza nel modulo delle figure, nelle espressioni e nei gesti che sottintendono una ben delineata coscienza figurativa. E non è senza significato che la tipologia e l'imposto delle figure ricordi la maniera del Bellunello, che come s'è visto, unisce a una rigorosa sintassi spaziale una sottile e raffinata distinzione formale: la predilezione a formulare diverse espressioni con il minimo scarto dell'atteggiarsi delle figure, un poco come avveniva nelle Madonne di certi senesi, Neroccio Landi ad es. o nel Giambellino; e l'amore per la forma ampia, tradotta forse in secca grafia, mai rinsecchita e minuta nella statura. In queste due opere però al fare opulento del Bellunello si sostituisce, in un consimile amore figurativo, una ricerca e un tocco più infantile e curioso, come di chi si sorprende e sorride alle cose che viene scoprendo del suo mondo (mondo d'arte non naturale): il linguaggio del Bellunello diventa quasi oggetto naturale che il giovane Pordenone riveste di un nuovo tono affettivo e poco a poco risolve da quella stessa bloccata esperienza a una forma più ampia e assertiva di vita». Così dicevamo e confermiamo adesso, preferendo la citazione alla ripetizione di noi medesimi (5).

Notavamo inoltre come l'espressione della S. Orsola ritornasse più sicuramente liberata ma con la medesima qualità affettiva nel S. Floriano (fig. 3) da noi attribuito al Pordenone a Forni di Sopra e maggiormente si rinfrancasse in quella figura la studiata eleganza del S. Liberale. Che gli affreschi della pieve di S. Floriano dichiarassero la presenza di



3. - G. A. Pordenone: S. FLORIANO - Forni di Sopra: Chiesa di S. Floriano.
(foto Corsi)

più artefici già se ne accorse G. Fiocco che accertò l'intervento di Pietro Fuluto e sospettò quello del giovanissimo Pordenone (6). Il Marini, seguendo l'idea di Fiocco, fece il nome del Pordenone per qualche brano, più o meno a ragione, come si vedrà (7). Noi rilevammo, avvalorandola con dati storici e stilistici, oltre alle presenze dei giovani Pordenone e Fuluto, quella preponderante di Pietro da Vicenza al quale appartengono i Dottori sulla volta, i santi Nicolò e Gottardo dell'abside e i santi Osvaldo, Lorenzo e Antonio della lunetta destra (8). Ritornando ai lavori del Pordenone a Forni di Sopra: « Il Marini è propenso a vedere una valida e cospicua collaborazione del giovanissimo Antonio nel S. Floriano sulla parete dell'arcosanto, a sinistra, dipinto da Gianfrancesco assieme all'altro che apre il corteo degli apostoli sulla parete sinistra del coro. Ma per il primo noi escludiamo qualsiasi collaborazione di Gianantonio al quale assegniamo invece interamente il secondo. C'è infatti qualcosa di estremamente remoto al gusto del giovane Pordenone nello stile della figura dell'arcosanto e nel tono di autorità con il quale viene proposta: resa con sincerità e fermezza di modi non in tutto compromesse da un che di stereotipo che rimane quasi sempre nell'espressione di Gianfrancesco. Tanto più, allora, sarebbe ingiusto non distinguere nella seconda figura (fig. 3) un tocco più aderente e un accento insolitamente commosso: non è « vuoto » quel volto giovanile che esprime un lieve fantasticare tra sé e sé, come di chi all'improvviso un pensiero gli rapisce il cuore e glielo porta lungamente lontano. A ben vedere poi la figura pordenoniana più che rifarsi al santo di Gianfrancesco, accoglie in sé l'eleganza formale del S. Floriano del Bellunello (9) dipinto sul polittico dell'altar maggiore della stessa chiesa: e non tanto nell'adozione di particolari di costume quali il mantello aprentesi sul giustacuore o i calzari attillati, quanto nella ripresa dei toni di colore (identici per ogni elemento ad eccezione del fondo; e ciò è spiegabile per la diversità della concezione spaziale) che dovevano certo parere al giovane pittore, assieme alle tonalità di Pietro da Vicenza, più succosi e costruttivi che non quelli usati da Gianfrancesco. Ma la freschezza indipendente dai modelli paralleli; lo schietto fervore con cui è sentita la figura, flessuosa e aggraziata; l'ingenuità giovinetta della resa bastano a provvedere codesto S. Floriano di qualche cosa che è rivestito da un nuovo colore di fantasia: una pittura di sentimenti. Il che vuol dire soltanto che il Pordenone, ai suoi primi passi, non preleva direttamente dalla natura come favolevolmente si volle per Giotto. L'immagine del Bellunello o di Gianfrancesco resta ancora tramite al giovane artista che poco a poco le restituisce, risalendone l'aspetto figurale in una più calda effusione di vita, un sensibile meno schematico. E resta pur vero che le espressioni del Bellunello o di Gianfrancesco non vengono per così dire perfezionate; non è cioè l'aggiunta quantitativa di un elemento che poteva mancare (prospettiva più illusionistica, sfumature tonali, ecc.) a darci un verbo nuovo: esse restano in sé pittura conclusa e inattaccabile. E' memorabile invece come il genio sappia pur entro una cerchia ristretta, operando anche su un solo dato di cultura trarre da esso la linfa stessa d'una figuratività ». (10)



4. - G. A. Pordenone: S. GEROLAMO - Prata di Pordenone: Chiesa dei Ss. Simone e Giuda. (foto Corsi)

Vien così chiarendosi la qualità del legame figurativo tra gli affreschi di Valle (figg. 1 e 2) e il S. Floriano di Forni di Sopra (fig. 3): ma a questa constatazione non si poteva giungere attraverso la confusione superficiale fra la permanenza di una personalità nell'opera del Pordenone e un'astratta postulata identità di repertorio lessicale, ma solo risalendo con visione unitaria il cammino unitario che una nuova immagine mentale, quale era quella del giovanissimo artista, seguiva nella ricerca della sua più adatta e necessaria formulazione. Sicchè non è accettabile la facile obiezione dell'improbabilità dell'appartenenza delle opere di Valle al Pordenone per il solo fatto cronologico; si può sempre rispondere, rafforzando le chiare e di per se stesse probanti ragioni stilistiche, che il Pordenone fu un precoce. Le indubitabili opere da lui eseguite a Forni (11) quando non aveva che sedici anni lo dimostrano già padrone del mestiere e personalissimo nella visione. E in

tal senso si può sentire nelle parole del De Renaldis che elogia l'attività del Pordenone giovanissimo l'eco di una tradizione ancor viva ai suoi tempi (12)



5. - G. A. Pordenone: S. GREGORIO - Prata di Pordenone: Chiesa dei Ss. Simone e Giuda. (foto Corsi)



6. - G. A. Pordenone: **CROCIFISSIONE** - Prata di Pordenone: Chiesa dei Ss. Simone e Giuda. (foto Corsi)

Vorrei sciogliere ora, con l'inedite opere che presento, quelle riserve di carattere prudenziale che a taluno potrebbero ancora rimanere a proposito della paternità degli affreschi di Valle (13). A questi palesemente si collegano i nuovi lavori, e proprio per la particolarissima distinzione e intonazione affettiva; l'indicazione preziosa d'una data, 1498, li accompagna poi fin sulle soglie del '500 e al S. Floriano di Forni.

Si tratta d'un ciclo, provatissimo dal tempo in talune parti, che altre offre intatte e di singolare bellezza. Questi affreschi ricoprono totalmente il coro della chiesa dei Ss. Simone e Giuda, a Prata; anche

la parete dell'arcosanto era affrescata (fu ridipinta nel '600, durante il rifacimento del corpo della chiesa) e presenta ancora, sulla sinistra, un largo brano d'affresco con S. Rocco entro una nicchia rinascimentale. In sostanza, lo schema compositivo non divarica da quello gianfranceschiano consueto: sull'intradosso dell'arco, Sante Martiri; la volta, sulle vele, porta i Padri della Chiesa nella loro cattedra (figg. 4 e 5), attornati da gruppi aggraziati d'angeli musicanti e dai simboli degli Evangelisti; la Crocifissione (fig. 6) domina su tutta la parete di fondo ed è opera, fin dove si mostra, ben conservata; illeggibili invece, sulle pareti e lunette laterali, altre scene che miseri lacerti d'affresco e di sinopia lasciano intravedere e che forse un radicale restauro renderebbe più decifrabili.

Ma si veda con quale novità le composizioni sulla volta dilatino l'angusta porzione della vela: le cattedre dei Dottori, d'austera foggia rinascimentale, coordinano quegli strabismi prospettici nei quali altrove Gianfrancesco le aveva scomposte; attorno, su un pavimento a vivaci quadrotti marmorei dipinto con bel senso della profondità, si raccolgono a gruppi, in fervoroso coro, angeli musicanti (fig. 7). L'aver ad essi assegnato quel posto che, per il giovanissimo artista, certamente usurpavano i vecchi profeti e gli inseparabili, interminabili filatteri, costituisce già un tratto di distintivo tono sentimentale e di « moderna » aderenza al proprio sentire più che a dettami tradizionali. E' su tutte queste pagine ad affresco una serenità, nella composizione e nelle tinte, un'aura festosa e purissima, dimentica dell'arrovellata tensione di Provesano da cui pur esse avevan tratto motivo. L'ispirazione era però altra cosa: è memorabile la bontà di questo mondo fiabesco dove i ladroni ti sembrano due quieti cristi, ignari del perchè quei loro arti siano stati tanto contorti; sotto, tra picche e spade, impettiti sui bei cavalli bianco-nero-baio, stanno i cavalieri eleganti nelle lor vesti va-

7. - G. A. Pordenone: CORO DI ANGELI (particolare della volta) - Prata di Pordenone: Chiesa dei Ss. Simone e Giuda. (foto Corsi)





8. - G. A. Pordenone: GRUPPO DI CAVALIERI (particolare della Crocifissione) - Prata di Pordenone: Chiesa dei Ss. Simone e Giuda. (foto Corsi)

riopinte (figg. 8 e 9): li di-
resti convenuti a una guerra
di bimbi. A chi vien dalla
cella affocata di Provesano è
spontaneo esclamare: qui si
respira! E' come sciogliere
l'aria addensata d'una notte
schiudendo i vetri a un ter-
so mattino. La composizione
stessa respira in quel cielo
dove il pennello ha lasciato
tenui sciame d'azzurro; a tut-
to la chiara e sciolta stesura
dei colori conferisce una po-
rosità atmosferica già presta
ad accogliere, nel suo valo-
re, uno spazio rinascimenta-
le e le forme tendono a in-

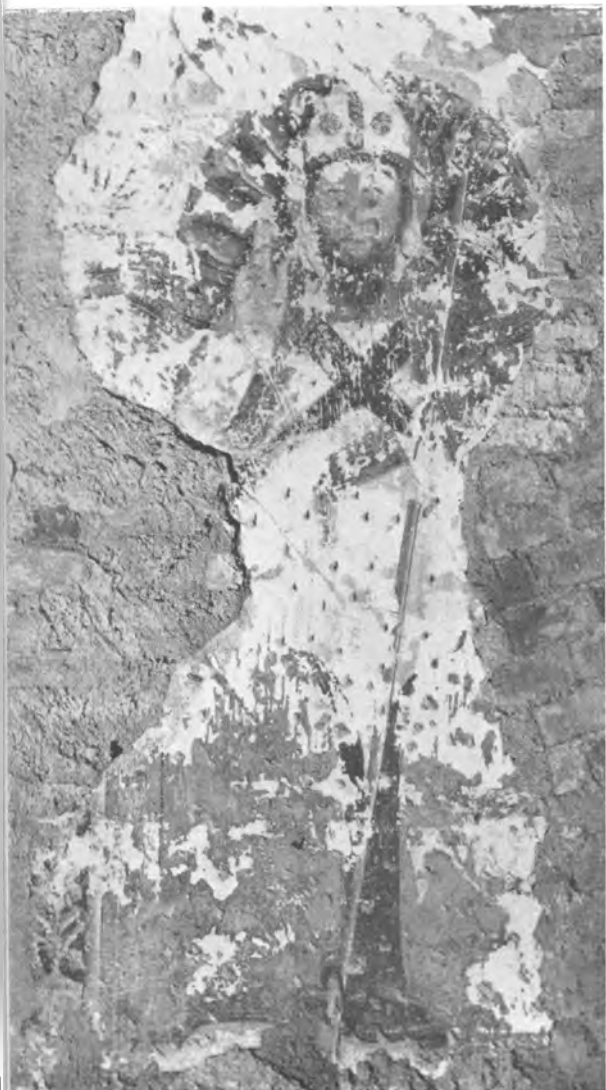
9. - G. A. Pordenone: GRUP-
PO DI CAVALIERI (parti-
colare della Crocifissione) -
Prata di Pordenone: Chiesa
dei Ss. Simone e Giuda.
(foto Corsi)



scriversi con più lucide proporzioni ottiche.

Gli altri affreschi apparvero casualmente al principio del '54 sulla facciata della chiesa di S. Margherita a Tamai; facciata che in realtà è la parete dell'arco trionfale della vecchia chiesa rovinata dai Turchi il 30 settembre 1499. Sui piedritti, a destra e sinistra dell'arco, erano affrescate due figure votive; quella in cornu evangelii, rovinatissima, mostra per fortuna intatti il nome del committente e l'anno: A. 1498 F. FRANCESCO DEL BOSCO HA FATTO FAR QUESTA F(igura). L'altra figura rappresenta un Santo Vescovo mitrato, in camice e piviale, entro una nicchia rinascimentale: con la sinistra regge il pastorale e nobilmente leva la destra inanellata benedicendo (fig. 10). Particolari come la mitria, gli anelli alle dita, le candelabre della nicchia, i tratti e il modellato del volto, la chiarezza delle tinte e l'accuratezza di esecuzione richiamano in modo inequivocabile il S. Gregorio di Valle (fig. 2) e l'altro sulla volta (fig. 5) a Prata. La data poi, 1498, agevola l'inserimento tra quell'anno e il 1496 (affreschi di Provesano dai quali deriva la Crocefissione sopra considerata) del ciclo di Prata.

Di questo momento, proprio a Prata, è un'opera affatto nota che pure è cosa tra le più belle di Gianfrancesco. L'affresco si trova poco dopo la citata chiesa dei SS. Simone e Giuda, protetto da un capitello, e raffigura la Vergine col Figlio (fig. 11); non è più visibile la seguente iscrizione che vi era apposta: 1499 ADI' 15 DE MAZO / VIRGINI INTACTAE OPUS MERITO DEDICATUM. Ben vi si legge invece la cordiale poetica del Tolmezzino, che trova caldi accenti in questa composizione rusticamente polita e serena. Il parsimonioso uso di leggeri toni bianchi, violetti e arancioni nelle vesti e nel manto della Madre e del Bimbo, rosei nei carnati, conferisce all'opera sobrietà e tenerezza insolite; il segno carminio delinea i contorni con acuta sensibilità e con finezza pari a quella che, sulle vesti, ha spiccato le rapide lueggiate. Il tono affettuoso e il genuino fervore di quest'opera, uniti a una rigidità stilistica solidissima, riuscirono



10. - G. A. Pordenone: SANTO VESCOVO - Tamai di Brugnera: Chiesa di Santa Margherita. (foto Corsi)

**11. - Gianfrancesco da Tolmezzo:
VERGINE COL FIGLIO - Prata di
Pordenone: Capitello di fronte al
Palazzo Brunetta. (foto Corsi)**

certamente graditi e congeniali al giovanissimo Gianantonio ch'ebbe probabilmente proprio allora il personale incontro con l'anziano e rinomato Tolmezzino. È un ciclo d'affreschi (1499 c.), sfortunatamente perduto, nella chiesa di S. Martino della vicina Palse (14), avrebbe potuto mostrarci quell'incontro fatto già collaborazione: due frammenti (uno porta un volto d'angelo (fig. 12), l'altro una testa di S. Vescovo in atto di benedire (fig. 13) parlano indiscutibilmente il linguaggio pordenoniano, su quello scorcio di secolo. Ma i suggerimenti che la Madonna di Prata (1499) poteva offrire al Pordenone per un più franco assestamento formale della sua pittura, assenti nel S. Vescovo di Tamai (1498), si ritrovano invece messi a frutto nel S. Vescovo di Palse (fig. 13) e soprattutto nelle opere del ciclo di Forni, all'aprirsi del nuovo secolo. Il S. Floriano del coro (fig. 3); la Madonna col Figlio benedicente sulla parete dell'arconsanto, fermamente impostata sul seggio e ravvolta nel manto di sobrio e largo panneggio (vedi nota 10); la Maddalena tra le Sante Martiri dell'intradosso, si distinguono per una più varia intonazione del colore, un più moderno e morbido panneggiare, la presenza dello sfumato nei carnati e nella finzione delle pieghe, ma soprattutto perchè appaiono frutto di un più ricco ed intimo sentire.

«L'oggetto che si costituisce attraverso il diaframma dell'immagine «tolmezzina» acquista nuovi elementi figurativi in ogni nuovo riporto conoscibile; a trarlo in luce potrà sovvenire lo stesso mezzo costitutivo dell'immagine «tolmezzina», senza però ch'esso rimanga testimonianza d'una sia pur raffinata ed attenta manualità. Così la rusticana linea di Gianfrancesco che già aveva lasciato un solco in Pietro Fuluto e in Pietro da S. Vito, in queste prime opere del Pordenone si addolcisce e si plasma su di un oggetto che è come rinvenuto e risollevato



dalla stretta schematicità conoscitiva che già il contorno, a volte chiaramente sforzato, puntualizzava sul piano. In questo e non altro rapporto si deve porre il linguaggio pordenoniano con quello «tolmezzino». Le figure potranno allora non sembrare discoste dall'ambito di Gianfrancesco; ma esse non si pongono tanto come testimoni di un modo di vedere quanto di un modo di sentire diversi. Proprio a questa facoltà più ricca ed intima di sentire il personale rapporto con l'esistente, non già (o molto limitatamente) ad un modo di vedere, corrisponde la necessità che il giovane Pordenone sente di configurarsi come simbolo interno un oggetto che recupera una diversa complessità. E non sarà dunque uno scrupolo anatomico (ricercato in coraggiosi scorci di corpi e membra) che scioglierà in trapassi morbidi le regioni facciali così aspramente selezionate nei tolmezzini, nè un compiaciuto traslato dell'osservazione il fluire delle chiome o il volger delle vesti, ma l'uno e l'altro appartengono ad un interiore iniziale arricchimento o rimarrebbero nell'opera come dati esanimi e documentari » (15).

ITALO FURLAN



12. - G. A. Pordenone: VOLTO D'ANGELO - Frammento dalla demolita chiesa di S. Martino a Palse di Porcia, ora in canonica della parrocchiale.
(foto Corsi)

NOTE

(1) I. FURLAN: *Problemi d'Arte Friulana*. Tesi di laurea - Università di Padova, 1955-56.

(2) V. QUERINI: « *Il Noncello* » N. 6, 1956 - A. G. Elli Cosarini pagg. 75-78.

(3) I. FURLAN: *Il Duomo di Pordenone* - Dattil. di proprietà de « Il Noncello » pag. 26.

(4) A Vallenoncello di Pordenone nell'oratorio del SS. Corpo di Cristo. Gli affreschi si trovano a destra e a sinistra sulle pareti del corpo della chiesa. Sotto il S. Liberale e la S. Orsola c'è questa scritta CHVIAV DE VENEIR AFATO FAR QVESTI FIGVRE P. S. D. Sotto l'altro affresco: FRANCESCO DEL PVIAN AFATO FAR Q. F. 1494 FRANCESCO DEL PVIAN AFATO FAR QVESTA FIGVRA.

(5) I. FURLAN: Op. cit., Cap. VI « Inizi artistici di G. A. Pordenone ».

(6) G. FIOCCO: *G. A. Pordenone*, Venezia 1941 pag. 20. « Ma bisogna interrogare il ciclo ultimo del Maestro, quello eseguito nel '500 per la chiesa di S. Floriano a Forni di Sopra, per trovare un altro dei punti di partenza dell'arte di G. A. Pordenone, il quale forse vi potè collaborare giovanissimo, come certo vi intervenne Pietro Fuluto. E questo, non tanto nei soliti Profeti con arzigogolati filatteri, o nei soliti Padri della Chiesa in Cattedra, che stanno attorno al Padre Eterno benedicente al centro della volta ottagonale del presbiterio, quanto nella sequenza dei dodici Apostoli, allineati lungo le pareti in basso, con una maestà e una gravità che fanno pensare, come del resto la Madonna delle Gallerie Veneziane, ad un contatto con il Montagna, oltre che alla vigoria formale prediletta dal grande discepolo ».

Benchè la collaborazione del Pordenone non si riscontri affatto nella teoria degli Apostoli che nonostante la saldezza e vigoria d'impianto tradiscono la tipica spazialità e la secca grafia di Gianfrancesco, è giusto il rilievo del carattere montagnesco degli Apostoli trasmesso al tolmezzino da Pietro da Vicenza che aveva eseguito i Dottori della volta e i Santi della lunetta e semilunetta destra del coro.

V. anche G. FIOCCO: *P. Fuluto* in « Boll. d'Arte » 1925.

(7) R. MARINI: *La Scuola di Tolmezzo* - Padova 1942, pagg. 60-61.

(8) I. FURLAN: Op. cit. Cap. V « Pietro da Vicenza e il montagnismo in Friuli ».

(9) L'accostamento del Pordenone all'arte del Bellunello, rilevabile in queste primissime opere dal 1494 al 1500, fu favorito dalla presenza, nella città del Noncello, di alcune notevoli opere del « Sanvitese », e dall'aver forse costui aperto bottega in Pordenone, dove certo aveva soggiornato. Almeno già prima del 1470, poichè in quell'anno il consiglio minore di Udine delibera il pagamento a « Magistro Andree pictori de Portunaonis » delle pitture dell'organo nel Duomo udinese. A questa prima dimora del pittore è forse da collegare quel frammento di « Trinità » recentemente apparso durante i restauri della chiesa della Santissima Trinità. Il Bellunello eseguì poi la pala (ora dispersa) dell'altar maggiore del Duomo pordenonese e un altro quadro sul sepolcro di Salomè Raunach, consorte del legato cesareo di Pordenone (1478 - 1480 - 82 - 83) capitano Federico Duerer che esisteva nello stesso Duomo. L'opera raffigurava la Morte ed Assunzione al Cielo della Vergine; nella parte inferiore, entro una nicchia, v'erano i busti dei consorti Raunach, tra altri ritratti. Uno di essi era forse quello del poeta Cimbriaco; di questo il prof. Benedetti ha rintracciato una riproduzione a penna alla Marciana di Venezia nello zibaldone fontaniniano del M.S.S. Lat. Classe XIV, codice L pag. 107. Sopra il disegno, di mano dell'arcivescovo Fontanini, vi è questa annotazione: In templo Divi Marci in Portunaonis in Tabula a Bellunello / depicta extat in parte inferiori. Il Benedetti, interpretando « in parte inferiori » come « nella parte inferiore del testo » suppone l'esistenza, nel Duomo pordenonese di un terzo quadro del Bellunello con il ritratto del Cimbriaco. Io penso invece che « in parte inferiori » si riferisca a « Tabula a Bellunello depicta » e che quest'ultima sia l'opera che esisteva sul sepolcro Raunach: il ritratto del Cimbriaco risulterebbe così uno di quelli fiancheggiati i busti dei Raunach, marito e moglie. Troverci inoltre poco giustificata la presenza, in Duomo, del ritratto d'un poeta, sia pure del valore del Cimbriaco, due volte laureato dall'imperatore d'Austria.

Altre opere probabili del Bellunello a Pordenone sarebbero state quelle che ricorda una epigrafe del Cimbriaco, datata 1489 ed esistente sulla facciata di un palazzo della nobile famiglia Mantica: « Haec sunt ora virorum, quae cernis picta, via-

tor... ». Gli affreschi furono poi probabilmente sostituiti con altri che il Maniago (*Storia Belle Arti Friulane* pag. 65) potè descrivere ed assegnare al Pordenone.

Vedi: A. BENEDETTI: *Dame Pordenonesi del Rinascimento* ne « Il Noncello » N. 7 - 1956 pagg. 27-28; A. BENEDETTI: *Nota storica sull'attività del Bellunello a Pordenone* ne « Il Noncello » N. 8 - 1957 pagg. 37-43.

(10) I. FURLAN: *Op. cit.*, Cap. VI.

(10) Oltre al S. Floriano già esaminato, gli appartiene la Madonna col Figlio benedicente affrescata a destra, sulla parete dell'arcosanto. L'opera ricorda quella gianfranceschiana di Prata (fig. 11) e non perde la plasticità del lavoro del Tolmezzino: sembra anzi che la corposità del volume tenda a dilatare attorno a sé quello spazio angusto anche se snodato ed elastico, nel quale sempre sono inserite le figure di Gianfrancesco. Tra le Sante Martiri del sottarco, sempre a Forni di Sopra, il Pordenone può aver collaborato nella S. Maddalena, meno nella Santa Cecilia.

(12) G. DE RENALDIS: *Della Pittura Friulana*, Udine MDCCXCVIII pagg. 31-32. Secondo questo autore il Pordenone avrebbe eseguito nel 1495 un Cristo al Giordano per la chiesa di Sequals ed il telone per l'apparato del S. Sepolcro in quella di Spilimbergo. Quest'ultima opera sussiste ma reca la data del 1603 ed è, come dice il Maniago, « opera di vaste proporzioni, con architetture di gusto licenzioso, e statue di Profeti, e nel mezzo una deposizione copiata dal Tiziano ». Il De Renaldis ricorda poi l'Ecce Homo sulla lunetta della porta della chiesa dei Battuti di Valeriano come opera eseguita dal Pordenone nel 1499. Ma questo lavoro e la rimanente decorazione della facciata fu eseguita, come dicono i documenti, nel 1524.

(13) Non è d'altra parte da credersi che tale fatto costituisca un « unicum » nella storia dell'arte. Si può additare, restando nell'ambito veneto, il caso di Andrea Mantegna. Ecco le parole di G. Fiocco (*L'arte di Andrea Mantegna*, Bologna 1927): « Di una precocità che non ha paragoni, stupenda e sbalorditiva, degna di quei tempi fortunati, gonfi di linfe gagliarde e di creazione, a dieci anni appena, nel 1441, era già iscritto alla Fraglia dei Pittori Padovani ». E lo Scardcone ricorda: « Pinxit Mantinea patavinus pene puer in aede S. Sophiae icone Mariae Virginis ».

(14) La chiesa di S. Martino fu ricostruita nel 1902 diventando l'attuale Parrocchiale, dedicata allo stesso Santo.

(15) I. FURLAN: *Op. cit.*, Cap. VI.



13. - G. A. Pordenone: SANTO VESCOVO - Frammento dalla demolita chiesa di S. Martino a Palse di Porcia, ora in canonica della parrocchiale. (foto Corsi)